SCENE DI CACCIA E DI UCCELLAGIONE NEI MOSAICI OPITERGINI

LA VILLA ROMANA

Opitergium (l'odierna Oderzo in provincia di Treviso), colonia (88 a. C.) e poi municipio appartenente alla tribù Papiria, fu un notevole centro romano.

La sua vitalità culturale artistica, nel periodo imperiale, è documentata da elementi architettonici, da esemplari di scultura funeraria con buoni ritratti, da varia suppellettile e particolarmente da tappeti musivi policromi, i più interessanti dei quali rappresentano scene di caccia e di uccellagione (1) e abbellivano una villa romana, costruita nell'ambito della città e riferibile alla prima metà del sec. IV d. C. (2). Doveva trattarsi di una abitazione sontuosa, che probabimente riproduceva quel tipo di costruzione isolata con avancorpi a guisa di torri, che lo Swoboda ha chiamato « Portikusvilla mit Ekrisaliten », per via delle doppie logge porticate e delle torri laterali (3). Ville di questo tipo erano « numerose e lussuose, durante l'Impero, lungo tutto il li-

(1) In età romana e medievale larghi tratti boschivi imprimevano una nota caratteristica al territorio di Oderzo, del basso Friuli e dell'Istria. Qua e là ne sussistono ancora tracce, che però non riescono a rompere l'uniformità costante del paesaggio.

In quei boschi c'era abbondanza di selvaggina: la lepre, che si cacciava con i cani e si prendeva al cappio e alla rete; il cinghiale che i cani scovavano e assalivano e che il cacciatore affrontava con lancia; uccelli di varie specie, per prendere i quali servivano l'arco, le reti, i lacci, oppure le panie, la civetta e gli zimbelli di richiamo.

Questi mezzi di uccellagione e di cacciagione erano consueti nell'antichità e nel nostro territorio, come appare dai mosaici opitergini con scene all'aria aperta.

(2) I mosaici pavimentali di Oderzo furono trovati nel mese di febbraio del 1891 in un prato di proprietà del sig. Gasparinetti, poco lontano dal sito dove nel 1794 riapparve il famoso « triclinio opitergino », del quale non sussiste traccia, cfr. *Notizie degli Scavi*, 1891, p. 143; G. MANTOVANI, *Museo Opitergino*, Bergamo, 1874, p. 129 sgg.

(3) H. SWOBODA, *Römische und romanische Paläste*, Wien, 1924, p. 77 sgg. A. GRENIER, *Habitations gauloises et villas latines dans la cité des Mediomatrices*, Paris, 1906, pp. 87, 136. La fronte della villa si presenta abitualmente con un lungo porticato racchiuso tra i due avancorpi: gli esempi sono numerosi così nei

1. - PARTE DI UNA VILLA ROMANA E UNA SCENA ALL'ARIA APERTA, mosaico pavimentale della prima metà del sec. IV (Oderzo, Museo Opitergino).

torale nord-adriatico, da Ravenna a Pola: e Altino soprattutto (una delle progenitrici di Venezia) doveva esserne ricca, se già Marziale la chiama, per le sue ville appunto, "emula,, di Baia».

Un esempio tipico di derivazione da tale architettura tardoantica sono il Fondaco dei Turchi, già palazzo Pesaro e altri palazzi di Venezia, che adunano e fondono insieme la casa d'abitazione, lo scalo e il fondaco e dove le torri laterali si trasformeranno in risalti e infine in semplici spaziature (4).

Elementi architettonici di villa ricorrono in una figurazione di questi notevoli e un po' singolari mosaici opitergini, che appartengono anch'essi alla fine del mondo antico e riflettono una compresenza paratattica di elementi prospettici e d'istanze decorative ritmiche.

resti esaminati sul terreno come nelle figurazioni in pitture e in mosaici, cfr. R. PARIBENI, *Le dimore dei potentiores nel Basso Impero*, in *Mitteilungen des deutschen arch. Instituts*, vol. 55, 1940, p. 138.

(4) SERGIO BETTINI, *Venezia*, Novara, 1953, p. 39.

NEL CORTILE, SCENA ALL'ARIA APERTA.

I pannelli musivi sono racchiusi da cornice a treccia grigia scura, alcuni quadretti da semplice fascia nera; le tessere sono uguali, di media grandezza, tranne che in alcune parti delle figure, alla maniera dell'età tardoimperiale come ad Aquileia, Verona, Vicenza, Padova, Concordia e altrove; gli animali e gli uccelli hanno proporzioni quasi naturali. La tecnica, gli elementi decorativi e compositivi sono tipicamente romani (5).

Uno di questi pannelli musivi rappresenta parte di una villa romana (m. 1.95 × 1.30) con prospettiva disarticolata e rovesciamento di piani: visione combinata, sincrona e dissociata, di pianta e alzato, che vuol comprendere due momenti e che richiama alla mente le innovazioni cubiste nella visione prospettica. Il portico è disposto tra due torri, e nel cortile con braccia ellittiche come a Piazza Armerina (6), con muro merlato e porta, che prelude al castello medievale,

2. - PORTA NELLE MURA DI CINTA, particolare di « Parte di una villa romana e una scena all'aria aperta », mosaico pavimentale (Oderzo, Museo Opitergino).

(5) In età imperiale, e specialmente a partire dalla seconda metà del II secolo, il mosaico sviluppa una sua anatomia artistica. Una tecnica artigiana meno accurata e più rapida (quindi più economica) suggerisce in secondo tempo di approfittare delle particolarità di effetti che la tecnica stessa consente al mosaico, semplificando il disegno e le masse e accostando i diversi colori delle tessere, di formato più grande e ben individuabili. Questa tecnica corrisponde del resto esattamente alla « macchia » in uso prevalente nella pittura del III secolo. Anche la rete formata dagli interstizi tra le tessere diviene un elemento che contribuisce all'effetto particolare del mosaico. Ma con tutto ciò, ancora nei mosaici di Piazza Armerina troviamo un sforzo fatto per imitare la pittura, specialmente nel rendimento di certi accessori tradizionali, come gli alberi, cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, *Continuità ellenistica nella pittura di età medio e tardo-romana,* in *Riv. dell'Ist. Naz. d'Archeologia e storia dell'arte,* II, 1953, p. 149.

(6) Il cortile ad ali incurvate di Piazza Armerina, con il fondale a ninfeo, si salda con una grande aula triabsidata, come si può osservare nell'assonometria dell'arch. Italo Sigismondi, cfr. B. PACE, *I mosaici di Piazza Armerina,* Roma, 1955, fig. 1.

3. - MURO DI CINTA E TORRE, particolare di « Parte di una villa romana e una scena all'aria aperta », mosaico pavimentale (Oderzo, Museo Opitergino).

la massaia dà il becchime agli animali domestici (due oche, un'anitra e due galline): la scena che vive e respira all'aria aperta, è resa con finezza di gusto pittorico, impressionistico. Le notazioni paesistiche, con frondeggio elegante, hanno valore ritmico e tentano di equilibrare lo schema compositivo (fig. 1).

Sul piano orizzontale la prospettiva è bene avvertita, come appare dalla rappresentazione dell' ovale che racchiude l'aia, dall'arboscello, è solo un timido accenno schematico, dal pozzo e dagli animali.

Un'altra nota prospettica risulta dalla posizione della donna, la cui estremità resta nascosta dal muro di cinta che si frappone; la porta della cinta muraria è aperta verso l'esterno con prospettiva esatta (fig. 2); la parte di muro in rispondenza diretta con la massaia, è risolta prospetticamente; a mano a mano però che il muro volge a sinistra, le linee che dovrebbero mantenersi verticali s'inclinano verso il centro della rappresentazione; lo spessore del muro è segnato con le commessure orizzontali delle pietre inclinate, prospetticamente esatte nella parte centrale; mantenendosi però parallele anche nello sviluppo laterale, determinano un errore di realizzazione in piano di una massa volumetrica su tre dimensioni.

Forse il musivario trovava difficile rappresentare lo spessore del muro nella parte merlata che risolve solo in superficie segnando le linee verticali.

L'unione tra il muro di cinta e la parete della torre, non paralleli tra loro, determina un angolo, ch'è reso nella prospettiva e nel disegno (fig. 3).

Il tronco d'albero indica il piano orizzontale su cui si distende la rappresentazione musiva.

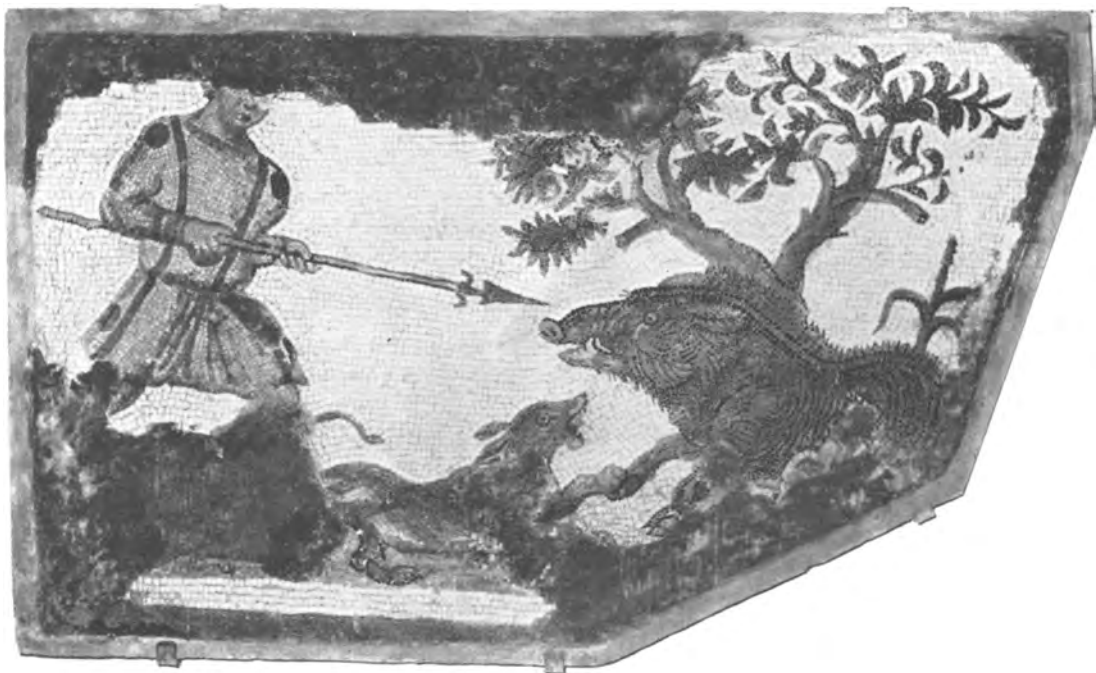
In definitiva il musivario ha reso bene i piani orizzontali mentre ha solo tentato di rendere gli elementi verticali nell'alzato con intuizione della terza dimensione.

Nel tratto esterno, adiacente al cortile della villa, che toni intermedi di colore rendono abbastanza chiaramente, si sviluppava una scena pastorale, come si deduce dalla testa di bove muggente; n'è superstite solo un frammento, ma tuttavia sufficiente per coglierne tutto il valore artistico. I segni grossi, talora rudi ma decisi per schizzare le varie parti del muso e della testa, sono distribuiti con gusto geometrico di sapore « cubista » e si fondono con sicure note cromatiche conseguendo un risultato plastico lineare (fig. 4).

LA CACCIA AL CINGHIALE.

Un notevole interesse da un aspetto iconografico e formale assumono le scene di caccia « venatio » che sono figurate nei pannelli musivi opitergini.

In uno di questi è riprodotto il cinghiale, un bestione massiccio, appena uscito dalla macchia, al margine di un bosco accennato da una magnifica pianta. Gli sta di fronte un giovane cacciatore in tunica succinta con maniche strette a non impacciarne i movimenti, guarnita di due striscie color di porpora e di quattro pezzi di forma circolare (orbiculi) di uguale colore; contrassegni della sua condizione ragguardevole. E mentre un cane con mobilità aggressiva si fa sotto al cinghiale

4. - TESTA BOVINA, particolare del mosaico pavimentale (Oderzo, Museo Opitergino).

5. - SCENA DI CACCIA AL CINGHIALE, mosaico pavimentale del sec. IV (Oderzo, Museo Opitergino).

e furiosamente abbaia, egli, nella posizione propria di chi attacca, tiene con ambo le mani, diretta contro il grugno della fiera, la lancia da caccia munita di una traversa con due punte uncinate: accessorio questo quanto mai opportuno specie nel cacciare il cinghiale. Chè scagliandosi la fiera contro l'arma con irruenza, il ferro, senza questo ostacolo, sarebbe penetrato così addentro nel corpo dell'animale da giungere addirittura a contatto col cacciatore; con quale pericolo per lui, si intuisce facilmente (7).

Il cinghiale che, con espressione minacciosa, si erge in atteggiamento di difesa e di aggressione, senza poter badare al cane, e il cacciatore che, con decisione e forza, s'è ben impostato per infilargli la lancia nel grugno, equilibrano sufficientemente la scena e vi contribuisce l'albero con una squisita nota decorativa ritmica (fig. 5).

E' certamente la più classica e più accademica delle scene dei mosaici opitergini e ricorre in molte altre figurazioni tardoantiche, appartenenti al IV secolo.

---

(7) G. BRUSIN, *Il mosaico antico nel Veneto*, in *Arte Veneta*, IV, 1950, p. 102.

6. - SCENA DI CACCIA AL CINGHIALE, mosaico romano del sec. II-III (Chiusi, Museo Etrusco).

Ricordo la scena di caccia al cinghiale in un fianco di sarcofago del IV sec., proveniente dalla necropoli tardoantica della vicina Iulia Concordia, ora nel Museo Nazionale Concordiese, navatella destra; il rilievo è appiattito, risolto in superficie, ma vivido e lineare; identico lo schema in tutti gli elementi (posizione di cane e cinghiale, di cacciatore e fiera; anche la lancia ha la traversa con due punte uncinate).

Pressochè coeva è la scena di caccia al cinghiale del pavimento musivo policromo, trovato presso S. Bibiana (1906), ora nell'*Antiquarium* di Roma; anche qui la tunica del cacciatore ha maniche lunghe, orlate di striscie e, come a Oderzo, è abbellita di « orbiculi » o svastiche vicino al bordo. Questi, come fu osservato, non appaiono fino alla seconda metà del sec. III e non sono comuni fino al IV (8). Il mosaico romano ha tratti comuni col mosaico opitergino nel fondo bianco, negli elementi floreali, nella tunica e nelle mani sommarie del cacciatore.

(8) M. E. BLAKE, *Mosaics of the late empire in Rome and vicinity*, in *Memoirs of the American Academy in Rome*, XVII, 1940, p. 117, tav. 27, 3.

Alla fine del sec. III o agli inizi del IV appartengono due scene di caccia al cinghiale, una dipinta sopra un grande loculo del quarto sacello nel cimitero dei Giordani e l'altra dipinta in un ipogeo tornato in luce nel 1915 sulla Via Appia, di fronte al Monastero dei Trappisti (9).

Vi si avvertono sicuri riferimenti iconografici e stilistici con la scena opitergina (10).

7. - SCENA DI CACCIA AL CINGHIALE, mosaico pavimentale della metà del sec. IV (Piazza Armerina, villa romana).

---

(9) E. JOSI, *Le pitture rinvenute nel cimietro dei Giordani*, in *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1928, p. 93; WURMBRAND-STUPPACH, *Die JagerKataKombe an der Via Appia*, in *Belvedere*, 1927, pp. 289-294. La scena di caccia al cinghiale nel mosaico di Chiusi è anteriore a quella opitergina, cfr. DORO LEVI, *Il Museo Civico di Chiusi*, Roma, 1935, p. 9, (fig. 6). Il pannello musivo di Vicenza con scena di caccia al cinghiale entro clipeo (ora conservato nel Museo Civico con altri resti coevi), proveniente da Piazza delle Biade e riferibile alla seconda metà del sec. IV, riflette lo schema consueto ed è più scadente del mosaico opitergino sia da un aspetto tecnico che stilistico. La scena di caccia al cinghiale dei mosaici di Piazza Armerina (fig. 7), sala sull'angolo nord-est del peristilio quadrangolare, ripete lo schema essenziale (cacciatore con tunica succinta guarnita di « orbiculi », lancia etc. come a Oderzo) che però si arricchisce di particolari che la rendono più complessa e drammatica, cfr. B. PACE, *o. c.*, p. 88. Questi stessi particolari, con qualche variazione, ricorrono anche nella scena di Chiusi e in altre.

(10) Della caccia al cinghiale e del suo significato morale tratta a lungo DORO LEVI (*Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947, p. 236 sgg.) descrivendo i mo-

8. - SCENA DI CACCIA ALLA LEPRE, mosaico pavimentale della metà del sec. IV (Oderzo, Museo Opitergino).

LA CACCIA ALLA LEPRE.

Nella caccia alla lepre RO · MA · NUS · tiene il laccio e aizza i cani. In *Romanus* l'interpunzione è fatta sillaba dopo sillaba; il «ductus» delle lettere è ancora nitido e regolare, per cui la scritta si può attribuire senza difficoltà alla prima metà del sec. IV (fig. 8).

Non so se con questo nome si voglia indicare il « Vir Romanus » di cui la « virtus » fin dall'origine appare come l'essenza e la manifestazione tipica. Ora, secondo l'etica tradizionale di Roma, è sul campo di battaglia che si rivelano essenzialmente le qualità (la « virtus ») dell'uomo e del Romano e cioè la *vis* (forza), la *fortitudo* (coraggio), la *magnitudo animi* (la grandezza d'animo) (11).

---

saici antiocheni della Megalopsichia, che però sono più tardi degli opitergini e diversi da un aspetto stilistico, benchè siano ben avvertibili comuni elementi iconografici e decorativi del lessico tardoantico.

(11) Cfr. J. AYMARD, *Essai sur les chasses romaines,* Paris, 1951, pp. 551, 556.

9. - CACCIATORE CON LACCIO, particolare della « Scena di caccia alla lepre », mosaico pavimentale (Oderzo, Museo Opitergino).

E le qualità e le doti del cacciatore romano rispondono appunto alla definizione della « virtus », di cui la caccia (*venatio*) è espressione e insieme allusione simbolica.

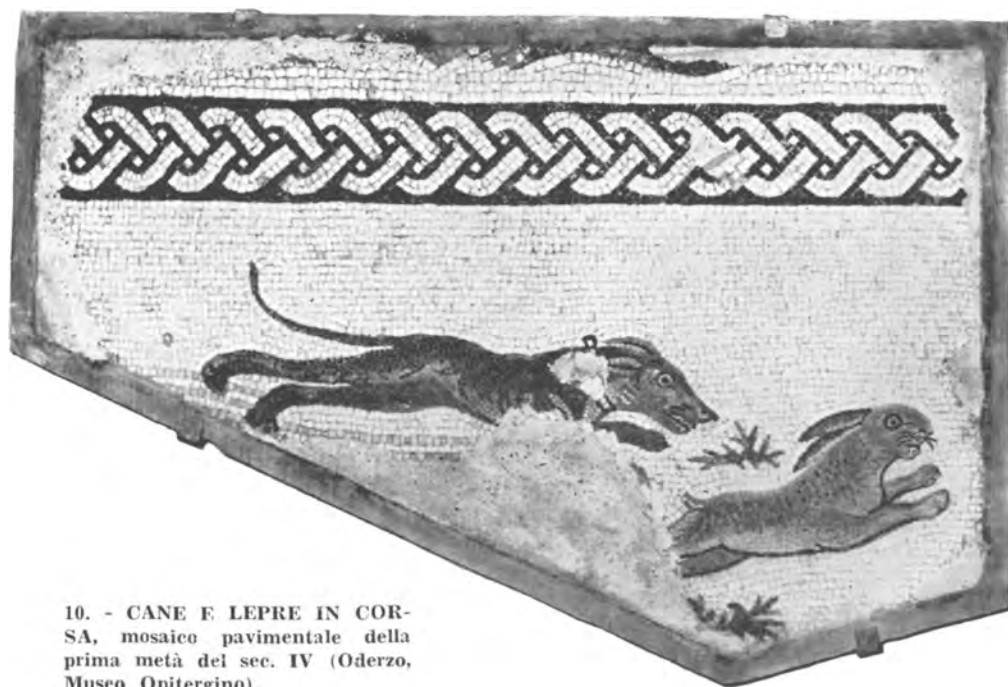
Nella scena di caccia dei mosaici opitergini, il convergere dei cani sulla lepre tende a determinare un piano prospettico, mentre i piani sovrapposti, con tentativo di raccordo, vogliono rendere la profondità.

Nelle figure il resto d'ombra postata diviene piano di posa, quasi una prospettiva a tappeto, come nella 3ª campata del mosaico teodoriano di Aquileia, dove le ombre degli animali sono portate sul terreno. Romanus è di profilo (con tendenza alla frontalità), quasi per insinuare movimento e azione, e col braccio destro alzato dà la voce ai cani (fig. 9); le linee agili e sinuose accentuano la mobilità e la prestezza dei levrieri che inseguono la lepre in corsa: è reso con efficacia lo scatto del cane, che, con mossa rapida ed elegante, si volge ad azzannare la lepre. Con questa chiara e coerente impostazione, la scena di caccia (cani e lepre) diviene il vero centro compositivo con risalto ed effetto preminente; nel suo complesso però la rappresentazione finisce quasi per risolversi in un allineamento paratattico di figure, con indifferenza per le proporzioni.

Gli elementi arborei e floreali, pressochè identici nella schematizzazione, sono distribuiti con graduale ritmo decorativo per dare consistenza al terreno, altrimenti uniforme e senza accenno di piani.

Solo per lo schema si può richiamare la scena di caccia alla lepre, che abbellisce il pavimento del grande palazzo degli imperatori bizantini, posteriore ai mosaici opitergini e che splende per una squi-

sita nota di raffinatezza ellenistica nella resa delle figure e di ariosa freschezza nella composizione (12).

Più vicina invece è la scena opitergina a un consimile e coevo pannello musivo di Oudna nella Tunisia, che ha carattere provinciale come la maggior parte dei pavimenti musivi trovati nell' Africa del Nord. Un parallelo si riscontra anche nell'esame epigrafico dei nomi EDERATUS e MUSTELA (13).

10. - CANE E LEPRE IN CORSA, mosaico pavimentale della prima metà del sec. IV (Oderzo, Museo Opitergino).

(12) *The great Palace of the Byzantine Emperors*, Londra, 1947, pp. 71, 72, tav. 28. Di cacciatori simili a quelli che sono rappresentati nel pavimento di Costantinopoli si trovano ad Antiochia, come ad Apamea e nell'Africa del Nord, ma l'incomparabile varietà delle scene che decorano il pavimento di Costantinopoli resta, fino ad oggi, assolutamente unica. Questa varietà, scrive D. TALBOT RICE (*Les mosaïques du Grand Palais des Empereurs Byzantins à Costantinople*, in *Revue des Arts*, 1955, p. 165 sg.), unita all'eccellente esecuzione, consente d'affermare la preminenza di Costantinopoli nel V sec. su lavori di questo genere.

Lo stesso autore ritiene che il pavimento di Costantinopoli ha meno rapporti con i mosaici provenienti dall'Africa del Nord che con quelli della Siria e della Sicilia (Piazza Armerina, la cui datazione B. PACE, *I mosaici di Piazza Armerina*, Roma, 1955, allontana troppo dal sec. IV); e ancora che il mosaico del Grande Palazzo costantinopolitano non ha niente di quel carattere un po' provinciale, ch'è presente nella maggior parte dei pavimenti musivi trovati nell'Africa del Nord.

(13) Cfr. *Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, tom. II, *Tunisie*, tav. 375.

IL CANE E LA LEPRE, IL CERVO.

In altra scena dei mosaici opitergini, il cane e la lepre, figure slanciate e allungate per indicare moto veloce, sono raccordati da una stessa linea. L'arboscello, che si frappone, è un semplice pretesto per unire più da vicino i due animali (fig. 10).

Nella corsa gli occhi del cane divengono vividi nell'ansia di raggiungere la preda, gli occhi della lepre fissi per lo spavento.

Nel cervo, reso in modo naturalistico, è notevole la morbidezza del vello, che insinua plastica corporeità; è sobria, ma sicura l'eleganza di linee curve e sinuose: zampe e corna in movimento ritmico (fig. 11).

L'arboscello posto innanzi all'animale dà una sensazione di profondità e di prospettiva.

11. - CERVO, frammento di mosaico pavimentale della prima metà del sec. IV (Oderzo, Museo Opitergino).

12. - COPPIERE CON ANFORETTA, mosaico pavimentale della prima metà del sec. IV (Oderzo, Museo Opitergino).

IL COPPIERE E ALTRE FIGURE.

Nel riprodurre il coppiere che va alla fonte, il musivario opportunamente ha adottato la soluzione di tre quarti; l'anforetta o brocchetta che regge con la sinistra è resa con linea elegante e buon gusto, e colore grigio chiaro, mentre la coppa vicina è in bianco arancio con contorni marrone, la bocca con celeste cupo tendente al cobalto (figure 12, 13).

Gli accenni di chiaroscuro risolti in vigorose macchie conferiscono risalto plastico alla figura e al volto particolarmente e vi contribuiscono la piega delle labbra, le sopracciglia spianate e note di colore calme, ma ben intonate.

Non si può dire altrettanto delle altre due figure, ricorrenti in questi stessi mosaici: plasticamente un po' infiacchite, quasi disegni in rilievo.

Qualche attendibile raffronto si può fare con ritratti e figure dei mosaici teodoriani (primo ventennio del sec. IV) nell'aula meridionale

13. - ANFORETTA, particolare del « Coppiere con anforetta », mosaico pavimentale (Oderzo, Museo Opitergino).

della basilica di Aquileia e negli oratori paleocristiani aquileiesi, recentemente scoperti da G. Brusin: per i confronti servono particolarmente i ritratti della seconda campata del mosaico teodoriano (figg. 14, 15), dove anche l'acconciatura trova affinità: si osservino per es. i ca-

14. - RITRATTI DI DONATORI, particolare del mosaico pavimentale (inizi del sec. IV) (Aquileia, basilica).

15. - **PROTOMI DI STAGIONE E RITRATTI DI DONATORI**, particolare del mosaico pavimentale (inizi sec. IV) (Aquileia, basilica).

pelli con treccia a diadema della massaia nel mosaico opitergino e di alcuni ritratti femminili nel mosaico aquileiese (14).

I volti lumeggiati, la pennellata lunga nel panneggio e breve nel volto, i contorni lineari, le tuniche succinte e manicate, ornate alle spalle, ai polsi e decorate di « orbiculi », le mani sommariamente accennate, avvicinano i ritratti dipinti della tomba di Silistra (antica Durostorum) in Bulgaria, riferibili alla prima metà del sec. IV, alle figure dei nostri mosaici (15).

Le figure dei mosaici opitergini trovano riferimenti stilistici e iconografici anche con figure degli affreschi, recentemente apparsi nel nuovo ipogeo sulla Via Latina a Roma (fig. 16): una scoperta delle più prestigiose di questi ultimi anni e certamente la più ricca da un aspetto artistico, « una grande pinacoteca del quarto secolo », che per vari e concordi elementi va collocata nella prima metà del sec. IV (16).

16. - GESU' CRISTO E LA SAMARITANA, affresco della prima metà del sec. IV (Roma, catacomba sulla Via Latina).

---

(14) C. CECCHELLI, in *La basilica di Aquileia*, Bologna, 1933, p. 180; C. ALBIZZATI, *Quattro sculture dell'ultimo periodo romano*, in *Historia*, III, n. 3, p. 401 sgg.

(15) A. FROVA, *Pittura romana in Bulgaria*, Roma, 1943.

(16) A. FERRUA, *Una nuova catacomba cristiana sulla via Latina*, in *La Civiltà Catt.*, 21 aprile 1956, pp. 118-131.

17. - SCENA DI UCCELLAGIONE, mosaico pavimentale della prima metà del sec. IV (Oderzo, Museo Opitergino).

LA CIVETTA E IL PANIONE.

Un pannello dei mosaici opitergini descrive una scena di uccellagione o « aucupium » che pur facendo parte della caccia, comprende le forme che si esercitano contro gli uccelli, con reti, col vischio e con altre insidie.

Una delle maniere più comuni di uccellare col vischio era ed è quella esercitata con i panioni (verghe di legno invischiate) e la civetta.

Gli uccelli, un po' per istinto di rappresaglia o voglia di aggre-

dirla, le si avvicinano, e non trovando altri rami o luoghi d'appoggio, si posano sui panioni restandovi appiccicati. Naturalmente, perchè la civetta sia vista bene in largo giro l'uccellatore la colloca in uno spazio privo di alberi, sopra una gruccia o trespolo, e le dispone intorno i panioni un po' inclinati, per modo che gli uccelli posandovisi, vi restino attaccati anche per un'ala (17).

Nel nostro mosaico la civetta di richiamo sulla gruccia, gli uccelli (si riconoscono le ghiandaie con sottogola bianco e collarino nero)

18. - CIVETTA SULLA GRUCCIA, particolare della « Scena di uccellagione », mosaico pavimentale (Oderzo, Museo Opitergino).

che, volteggiando, si avvicinano e finiscono sul panione per cadere a terra, rendono la scena variata e mossa (figg. 17, 18).

Scena all'aria aperta, forse la più completa ed espressiva in mosaico del periodo tardoantico, piena di freschezza, d'immediatezza visiva e tanto vicina al nostro gusto moderno.

---

(17) Cfr. PAULY-WISSOWA, R. E., IX, coll. 558-604, s. v. *Jagd;* DAREMBERG-SAGLIO, *Diction des Ant.*, IX, pp. 680-700, s. v. *Venatio; Enciclopedia It.*, VIII, p. 218, s. v. *Caccia.*

IMPORTANZA DEI MOSAICI OPITERGINI.

Nei mosaici opitergini, come nelle pitture tipicamente romane, il fondo è bianco e gli accenni al paesaggio non sono sempre in un giusto rapporto con le figure umane. Spesso rimangono elementi distaccati; più simbolici che realizzati, senza vera relazione di spazio con le figure.

In questa maniera di rappresentare si perpetua, da un lato, un modo che era proprio della Grecia in età classica; e quindi si tratta di un residuo di forme, non aggiornate. Dall'altro lato il modo paratattico di raccontare e di rappresentare è proprio delle tendenze incolte e popolari dell'arte, che hanno sempre una tendenza conservativa (18).

Le tendenze popolari dell'arte equivalgono alla corrente dell'arte provinciale.

Oltre a una certa robusta rozzezza tecnica, si trova, nelle opere d'arte di questa corrente, « una composizione generalmente frontale, o che tende quanto più possibile alla frontalità e a una semplice simmetria. Vi troviamo anche, di conseguenza, una prospettiva convenzionale, per cui ciò che dovrebbe trovarsi in primo piano viene spostato a destra e a sinistra della composizione o figura centrale; e ciò che dovrebbe trovarsi dietro, o in secondo o terzo piano, viene spostato in alto, al di sopra delle figure di primo piano » (19).

In questa corrente provinciale si inseriscono i mosaici opitergini, che hanno carattere decorativo e acquistano una loro particolare importanza per le scene all'aria aperta di caccia e di uccellagione.

VALORI CROMATICI E STILISTICI.

E' semplice, ma ben intonata la gamma coloristica: i contorni delle figure sono resi con tessere nere; rossi scuri e chiari a vari toni, bianchi e arancioni prevalgono nei cani; nelle lepri giallo ocra a vari toni, grigi chiari e bianchi; nel cervo, marrone scuro e chiaro, rosso cupo o chiaro tendente al viola, giallo ocra e grigio chiaro; nelle due pecore brucanti, giallo ocra scuro e giallo di Siena con striature bianco avorio; nel fogliame degli alberi, verde, nero e grigio. Risaltano grigi, gialli marrone, rossi e neri nella civetta; negli uccelli, che l'attorniano, i bianchi, gialli, verdi si fondono con i rossi marrone.

Le tessere rosso cupo, nero marrone e grigie, vigorosamente disposte e serrate le une sulle altre, attestano una tecnica scaltrita nell'esecuzione musiva e concorrono ad accentuare il profilo estremamente

(18) R. BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.*, p. 110.

espressivo e la linea mobile e sinuosa dell'irsuto cinghiale (fig. 19).

Nel rendere le figure dei cacciatori, del coppiere e della massaia, il musivario non manca di abilità cromatica, che si risolve in tonalità intermedie di rosa corallo, di rosso e bianco, di giallo e grigio avorio, con contorni marrone e nero, ai fini plastici.

19. - CINGHIALE, particolare della « Scena di caccia al cinghiale », mosaico pavimentale (Oderzo, Museo Opitergino).

Per la compresenza paratattica di elementi prospettici e d'istanze decorative ritmiche, per i valori cromatici e rapporti e confronti che si stabiliscono con affreschi e figurazioni musive di Aquileia e di altri centri più lontani, i mosaici opitergini trovano un'attendibile collocazione cronologica nella prima metà del sec. IV. Come s'è accennato, sono da ritenere opera di carattere provinciale, con i segni sicuri dello stile medioromano « illusionistico », dove persiste sempre un linguaggio di accentuata espressività, che si vale di masse volumetriche e di ricorsi lineari in superficie (20): espressione discreta, ma ancora suggestiva del mondo tardoantico, che preannuncia e tradisce ormai una nuova sensibilità artistica.

PAOLO LINO ZOVATTO

---

(19) R. BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.*, p. 123; DORO LEVI, *L'arte romana*, in *Annuario della Scuola Arch. di Atene*, 1950, p. 276 sgg.

(20) S. BETTINI, *L'arte alla fine del mondo antico*, Padova, 1948, p. 41.